Italo Calvino ou l'obsession scopique

Vincent D'ORLANDO
Université de Caen Basse-Normandie
LASLAR

« Commencer une conférence […] est un moment crucial […]. C'est le moment du choix. Nous est offerte la possibilité de tout dire, de toutes les façons possibles, et l'on doit arriver à dire une chose, d'une manière particulière »[1].

Les lecteurs assidus de notre auteur auront reconnu les premiers mots de la 5ème leçon inachevée du cycle de conférences connu sous le titre général de *Lezioni americane* que Calvino écrivit quelques mois avant sa mort en 1985. Nous souscrivons ici aux propos de l'écrivain. Nous délaisserons donc le projet ambitieux qui consisterait à vouloir tout dire de la vaste question concernant « Calvino et les images », dans sa double acception de métaphores créées par l'écrivain et de représentations graphiques contemplées par l'amateur d'art, et en aborderons un seul aspect « particulier ». Ce dernier obéit à une double motivation : tisser des liens entre des intérêts et des compétences qui dépassent le cadre restreint de notre territoire d'exploration habituel – la littérature italienne contemporaine – et nous conformer au beau titre général qui réunit les différentes contributions de ce colloque.

Le choix de Calvino pour illustrer le rapport entre « regard » et « œuvre » se justifie pour au moins trois raisons :

– la littérature critique : les spécialistes de l'auteur ont souligné la prégnance de l'œil et de la vision chez Calvino, autant dans sa production fictionnelle que dans ses pages de réflexion[2]. Passionné de livres scientifiques, il a lu plusieurs ouvrages sur le regard, ouvrages qui combinent une approche historique, philosophique et esthétique. C'est le cas d'un essai du psychologue Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea, fisiologia e storia della visione,* dont il propose

[1] Sauf indication contraire, les traductions sont de nous et l'édition de référence est Italo Calvino, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 5 volumes (trois pour les romans et récits, deux pour les essais), 1992-1995. La citation se trouve dans « Cominciare e finire », dans *Saggi,* vol. 1, *op. cit,* p. 734.

[2] Un essai se dégage sur ce thème : M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino,* Torino, Einaudi, 1996 (non traduit en français). On peut citer également l'ouvrage collectif dirigé par M. Barenghi, G. Canova et B. Falcetto, *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili,* Milano, Mondadori, 2002.

un compte rendu dans un article de 1982[3]. Ce texte validera nombre de ses intuitions précédentes, en particulier à propos de ce qu'il appelle à plusieurs reprises dans son œuvre le « pathos de la distance »[4].

– l'omniprésence du mot « regard » ou de ses avatars (œil, vision) dans l'œuvre fictionnelle et critique de Calvino, confirmée par quelques titres de livres, de chapitres ou d'articles cités ici sans prétention de mise en ordre chronologique ou thématique mais en recourant au procédé éminemment calvinien de la liste. Ils illustrent l'intérêt de notre auteur pour l'« œil vivant »[5] : *La giornata d'uno scrutatore* (dans la double acception de ce terme, politique et littéraire) ; le chapitre « La città e gli occhi » de *Le città invisibili* ; les chapitres « Lettura di un'onda », « L'occhio e i pianeti », « La contemplazione delle stelle », « Il mondo guarda il mondo », « L'universo come specchio » de *Palomar* ; « L'avventura di un fotografo », « L'avventura di un lettore », «L'avventura di un miope », nouvelles réunies dans le recueil *Gli amori difficili* ; « Autobiografia di uno spettatore », « Dall'opaco », « La tribù con gli occhi al cielo », « La lente d'ingrandimento », « Dietro il retrovisore », « Guardando disegni e quadri ». Que nous indiquent les titres de ce sondage aléatoire ? Dans tous ces textes, d'époques et de genres différents, on retrouve la mise en place d'un même processus : le monde réel, voire l'univers tout entier (« vague », « étoiles », « planètes ») est, selon les titres, regardé, scruté, contemplé, lu, par le biais d'outils naturels (« l'œil ») ou techniques (« miroir », « loupe », « rétroviseur »). Cette vision suscite une « aventure » puisque l'objet du regard, par le simple fait qu'il est observé, devient le point de départ d'une description détaillée qui nourrit ensuite une réflexion sur la liaison entre le regardé et le regardant. Ce lien peut être d'identification (« le monde regarde le monde ») ou de mise à distance lorsque l'objet contemplé entre dans la catégorie des artefacts, comme les « dessins » ou les « tableaux » qui peuvent représenter le réel mais s'en distinguent nécessairement.

– l'interrogation constante de Calvino sur le rapport entre le texte et l'image, d'un point de vue aussi bien poïétique que pratique. Qu'il s'agisse sur

---

[3] « Il segreto della luce », publié dans *La Repubblica* le 17 juillet 1982 (repris sous le titre « La luce negli occhi » dans *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 525-531). Le livre de Pierantoni avait été publié la même année par l'éditeur Boringhieri.

[4] Dans ce même article, commentant les étapes d'une histoire du regard proposée par le savant, Calvino s'attarde sur l'objet fondamental dans son œuvre qu'est le miroir qui génère ce qu'il appelle le « pathos della distanza » (*ibid.*, p. 529). Cette formule, empruntée à Nietzsche, sera reprise par de nombreux critiques de l'auteur ligure à la suite de Cesare Cases et de son « Calvino e il pathos della distanza », dans *Patrie lettere,* Torino, Einaudi, 1989. Sur la fortune de cette image, voir Vincent d'Orlando, « Italo Calvino et le pathos des commencements », dans *Italo Calvino narratore,* « Quaderni dell'Hôtel de Galliffet », Paris, Istituto Italiano di Cultura de Paris, 2005.

[5] Notre allusion à un ouvrage de Jean Starobinski (Paris, Gallimard, 1961) n'est pas anodine. Le critique suisse a préfacé les œuvres complètes de Calvino chez Mondadori et de nombreuses lettres témoignent de la proximité des deux hommes. Starobinski figure également en bonne place dans la conférence « Visibilità » des *Lezioni americane.*

le plan théorique de ses nombreuses études consacrées à la peinture et au dessin, pour l'image fixe, et au cinéma pour l'image en mouvement, ou que l'on considère ses prises de position contre l'inflation des images qui caractérise la société contemporaine, Calvino ne cesse de s'interroger sur les modalités de passage entre monde, image et écriture. Ainsi, parmi bien d'autres exemples, consacre-t-il un article aux écrivains qui dessinent et un autre aux liens, points communs et divergences, entre récit romanesque et récit filmique[6].

Le sujet, donc, semble pertinent et ce à différents titres. Toutefois, ne pouvant aborder de manière exhaustive la question dans le cadre restreint de cette communication, nous proposerons une approche transversale et non systématique du « regard à l'œuvre ». Nous nous interrogerons sur les modalités, les fonctions et les représentations de ce que nous avons appelé en préambule l'obsession scopique de Calvino. Notre propos s'articulera en trois points, chacun partant d'un jeu langagier appliqué au mot «regard», que Calvino, qui fut membre de l'Oulipo à la fin des années soixante, n'aurait sans doute pas renié.

1) Le *Dictionnaire historique de la langue française*[7] nous apprend qu'en héraldique, science appréciée par le Calvino blasonphile de la trilogie *I nostri antenati* et de *Il castello dei destini incrociati*, on nomme « regardant » un animal représenté avec la tête tournée en arrière. C'est une information précieuse à deux titres. D'une part parce que l'œuvre de Calvino regorge d'objets permettant, à l'instar de la bête fabuleuse des blasons, de regarder derrière soi. Cette circularité du regard satisfait le désir de nombreux personnages calviniens d'appréhender le monde dans son extension maximale tout en ayant le sentiment d'en constituer le centre idéal. Une telle ambition s'appuie sur l'utilisation d'objets scopiques tels que, entre autres, le miroir, aux nombreuses fonctions symboliques empruntées à la tradition, ou le plus original et moderne rétroviseur. D'autre part parce que regarder derrière soi, c'est se prémunir contre un danger potentiel, celui de ne pas voir ce qui se trouve derrière son dos. Calvino illustre dans son œuvre, nous en verrons quelques exemples, l'idée que le regard, ou son empêchement, a toujours à voir avec le péril. Voir d'une certaine manière, tout autant que ne pas voir, peut tuer.

---

[6] Respectivement « E de Musset creò il fumetto », *La Repubblica*, 9 février 1984, repris sous le titre « Scrittori che disegnano » dans *Saggi,* vol. 1, *op. cit.*, p.473-478, et « Film et roman », *Les Cahiers du cinéma*, n°185, décembre 1966, repris dans *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1530-1536. Le premier texte est inspiré par une exposition à la Maison de Balzac sur des écrivains-dessinateurs (bien moins nombreux que les peintres-écrivains) tels que Balzac, Hugo, Sand, Musset, Baudelaire, Maupassant, Verlaine ou Mallarmé (*Saggi*, vol. 1, p. 473). Le second, plus ambitieux, se présente sous la forme de réponses à sept questions posées par Jean-André Fieschi et Claude Ollier portant sur les influences et les liens de subordination respectifs entre film et roman.

[7] Paris, Robert, 1994, vol. 2, p. 1747.

2) Dans un deuxième axe de réflexions, nous considérerons le regard comme le moyen de mettre en œuvre l'enjeu primordial de tout écrivain : la saisie de l'univers. Le regard est ici envisagé comme une propédeutique à l'écriture. Écrire signifie alors avant tout décrire (ce que l'on voit) et, tout en se situant dans cette tradition littéraire, Calvino contribue indéniablement à la renouveler.

3) Enfin, troisième voie d'interprétation possible d'un regard « à l'œuvre » : le regard comme mise en place d'une connaissance muséale du monde. Regarder devient « garder » précédé d'un préfixe itératif. Regarder ou garder deux fois, conserver une trace des objets du monde, lesquels ne prennent toute leur dimension qu'une fois nommés et rangés dans la lexicothèque que propose notre auteur. En d'autres termes, Calvino, attaché tout au long de son œuvre à une interrogation qui l'occupe entièrement, obsessionnellement, même si elle épouse de nombreuses formes et modalités, question qui touche le passage du « monde non écrit » au « monde écrit »[8], voit dans l'exercice continu du regard la seule réponse satisfaisante.

Nous illustrerons cette approche ternaire du regard chez Calvino par l'analyse de quelques textes représentatifs.

Le regard comme mise en garde, ou les dangers d'un certain type de vision

Dans une lettre à François Wahl de décembre 1966, Calvino écrit :

> Mon point de départ est une image et la narration développe une logique interne à cette image […]. La seule chose que je voudrais pouvoir enseigner, c'est une façon de regarder, c'est-à-dire d'être au milieu du monde. Au fond la littérature ne peut rien enseigner d'autre.

Dans de nombreux textes autobiographiques, Calvino reprend cette idée d'une primauté de l'image sur le mot en l'illustrant d'anecdotes où il apparaît comme un enfant fasciné par les images, les bandes dessinées, les affiches de cinéma et, adolescent, les films américains et français qui parvenaient à passer entre les mailles de la censure fasciste. Le cinéma satisfait un certain type de regard qu'on appellera ici une expérience de vision directe du monde, à la différence de la littérature qui procède selon lui d'une vision détournée, vision qui est à la fois un handicap sur le plan de la perception et un atout sur celui de l'imagination.

[8] « Mondo scritto e mondo non scritto », dans *Saggi,* vol. 2, *op. cit.*, p. 1865-1875.

De façon non anodine dans le cadre de notre réflexion, Calvino propose dans un texte plus tardif cette définition de l'écran de cinéma : « l'écran est une loupe posée sur notre extérieur quotidien et qui nous oblige à fixer ce sur quoi l'œil nu a tendance à glisser sans s'arrêter »[9]. Le cinéma est donc défini comme une expérience de regard direct et orienté qui propose au spectateur un parcours visuel lui indiquant ce qu'il n'aurait pas pensé à observer par lui-même. Peu importe si du point de vue d'un spécialiste du récit filmique cette approche est opératoire ou non. Ce qui est intéressant ici, c'est que cette ébauche de définition du cinéma place le 7ème art dans la logique héraldique du regardant que nous évoquions précédemment. Par le cinéma et grâce à son apparente limpidité (on voit d'abord ce qui nous est montré) et à son pouvoir sans limites (placée d'une certaine manière, la caméra permet aussi de voir ce qui se trouve derrière un personnage), aucun angle mort de la réalité n'échappe à la soif visuelle du spectateur. C'est d'ailleurs par une autre image liée au regard, dans le même texte, que Calvino indique son désintérêt pour un certain cinéma italien qu'il appelle « la comédie satirique de mœurs » car « se regarder directement dans les yeux est difficile »[10].

En d'autres termes, Calvino ne croit pas en la possibilité qu'aurait le cinéma de susciter un regard introspectif, possibilité qu'il limite à la sphère littéraire et à la pratique de la lecture entendue comme archétype de la vision indirecte. Et c'est pourquoi l'émerveillement cinématographique est relié chez lui au temps de l'enfance car le regard enfantin est un regard qui n'a besoin d'aucune médiation pour être émerveillé par la variété qu'offre le spectacle du monde. Sur ce point, Calvino est un héritier du poète Pascoli et de Nievo, un des plus importants romanciers italiens du XIXe siècle. Pin, le jeune héros de *Il sentiero dei nidi di ragno,* le premier livre de Calvino[11], est une synthèse du Gavroche hugolien et du Carlino de *Le confessioni di un italiano* de Nievo, roman auquel Calvino consacre une étude qui met justement l'accent sur les yeux du jeune héros « qui découvrent le monde pour la première fois »[12]. Cette formule est précisément applicable à l'enfant « résistant » de *Il sentiero* car Pin, sans se départir d'une ironie constante face à l'étrange monde des adultes, tantôt ridicule, tantôt inquiétant, connaît l'expérience de la sidération que Calvino

---

[9] « Autobiografia di uno spettatore », 1974. Texte écrit comme préface au livre de Federico Fellini *Quattro film,* Torino, Einaudi, 1974. Repris dans *Romanzi e racconti,* vol. 3, Mondadori, *op. cit.*, p. 27-49. Notre citation se trouve p. 41. Elle est précédée d'une réflexion qui confirme que pour Calvino la question du regard s'exprime toujours à travers une réflexion sur la géométrisation de l'espace et sur la distance entre le regardant et le regardé : « Qu'a été le cinéma pour moi dans ce contexte [de jeunesse à l'époque du fascisme] ? Je dirais : la distance. Il répondait à un besoin de distance, de dilatation des limites du réel », *ibid*.

[10] *Ibid*., p. 43.

[11] Torino, Einaudi, 1947.

[12] « Natura e storia del romanzo », dans *Una pietra sopra,* Torino, Einaudi, 1980, repris dans *Saggi,* vol. 1, *op. cit.*, p. 41. Calvino rapproche Carlino du Fabrice de Stendhal.

associe dans plusieurs textes à l'épreuve du miroir, dont on sait qu'elle constitue une étape importante dans le développement de l'enfant et dans sa prise de conscience de son appartenance au monde. Dans une sorte de renversement de la formule rimbaldienne, « je est un autre » devient « l'autre est je ».

Mais lorsque l'enfant grandit, le miroir peut produire l'effet inverse et Calvino évoque à plusieurs reprises ce qu'il appelle un phénomène de « désindividualisation » dont l'archétype littéraire est pour lui la célèbre scène du miroir de *La Nausée* dans laquelle Roquentin, en se regardant longuement dans une glace, « perd conscience de sa propre individualité »[13]. Au prix d'une simplification critique qui n'est toutefois pas totalement sans fondement, Calvino relie la page de Sartre aux travaux des membres de l'École du regard (« à l'œuvre »…) auxquels il consacre plusieurs études[14]. Il les considère comme les continuateurs de cette recherche d'une objectivité qui passe certes par la promotion de l'œil mais qui, par esprit de système, risque d'aboutir à un « effacement de la conscience »[15]. C'est contre ce risque de disparition qu'il faut lutter car cette « reddition de l'individualité et de la volonté humaine face à la mer de l'objectivité, au magma indifférencié de l'être ne peut pas ne pas correspondre à un renoncement de l'homme à diriger le cours de l'Histoire »[16].

L'expression « mer de l'objectivité » sera reprise quelques mois plus tard, en 1959, pour donner son titre à l'un des écrits théoriques les plus connus de Calvino. L'écrivain ligure revient sur l'École du regard et sur cette nécessité de résistance face « à la mer de l'objectivité » qu'elle préconise et qui finit selon lui par noyer la conscience individuelle et par inciter à un abandon aux choses, à ce qu'il appelle le « flux ininterrompu de ce qui existe »[17]. En historien mesuré de la littérature, en défenseur de la juste distance (celle précisément qui permet de bien voir, ni trop près, ni trop loin, afin que le regard puisse faire œuvre et ne se perde ni dans le détail ni dans l'infini), Calvino déplore cet empêtrement dans l'objectivité qui, chronologiquement, succède aux délices d'une subjectivité qui avait caractérisé les expériences avant-gardistes du début du siècle. Il défend une position médiane entre le tout objectif (vision directe) et le tout subjectif (vision indirecte) tout en en répertoriant les mérites. Selon son point de vue du moment et l'objet privilégié de son étude, le fléau de son balancier critique oscillera d'un côté ou de l'autre.

---

[13] *Ibid.*, p. 50.

[14] En particulier dans « Natura e storia del romanzo », déjà cité, et dans un des textes théoriques les plus célèbres de Calvino, intitulé « La sfida al labirinto », publié en 1962, repris dans *Una pietra sopra, op. cit.* puis dans *Saggi,* vol. 1, *op. cit.*

[15] « Natura e storia del romanzo », dans *Saggi,* vol. 1, *op. cit.*, p. 50.

[16] *Ibid.*, p. 51.

[17] « Il mare dell'oggettività », dans *Una pietra sopra,* Torino, Einaudi, 1980, repris dans *Saggi,* vol. 1, *op. cit.*, p. 52-60. La citation se trouve p. 52.

C'est essentiellement dans les textes écrits pour les *Leçons américaines* que Calvino explicite les raisons de son intérêt pour la vision indirecte. Le détour par le mythe, dans la conférence « Légèreté », lui permet d'illustrer le péril que peut faire naître la vision directe. La survie de Persée dépend de sa capacité à se dérober au regard pétrifiant de la Méduse et le bouclier devenu miroir dont, avec l'aide d'Athéna, il se sert pour décapiter le monstre est précisément l'adjuvant qui facilite la vision indirecte et salvatrice. Plus généralement Calvino, grand amateur des mythes et des contes qui sont à l'origine de la littérature occidentale, rappelle dans différents textes le danger inhérent à un regard direct. Celui de Narcisse, bien sûr, mort d'un excès d'auto-contemplation, mais aussi celui d'Eurydice condamnée à rester en enfer car Orphée, désobéissant aux dieux, s'était retourné pour la regarder lors de son retour sur terre, ou encore celui de Diane qui fit dévorer par ses propres chiens Actéon qui l'avait surprise alors qu'elle se baignait. Dans tous ces cas, c'est bien le regard direct qui produit le châtiment. Aurait été préférable ce que Lévi-Strauss appellera un « regard éloigné » dans un ouvrage dont Calvino propose une analyse enthousiaste à l'occasion de sa publication en 1983[18]. Un regard à distance rendu possible par une médiation, qu'il s'agisse de l'ethnologie elle-même qui ne délivre une connaissance que parce que l'observateur ne se confond jamais avec l'observé, même au plus près de son objet, ou qu'il s'agisse dans les textes calviniens d'un objet comme le bouclier-miroir de Persée, ou, à d'autres époques et dans d'autres récits, comme le rétroviseur ou la télévision que nous avons choisis parmi tant d'autres instruments optiques pour illustrer la conception visuelle de Calvino.

Le rétroviseur est l'objet protagoniste de deux textes de fiction de Calvino. « L'inseguimento » (« La Poursuite ») du recueil *Ti con zero*[19] illustre le principe du récit déductif que Calvino expérimente alors. Un automobiliste est poursuivi par un inconnu et son salut dépend de l'observation attentive, grâce au rétroviseur, des déplacements de ce dernier dans les files de voitures prises dans un embouteillage. Dans « Dietro il retrovisore »[20] (« Derrière le rétroviseur »), courte nouvelle ayant pour protagoniste Monsieur Palomar mais que Calvino ne retiendra pas dans la version définitive du recueil éponyme, le début du récit souligne la supériorité du regard rétrospectif : « La plus grande différence entre le Monsieur Palomar piéton et le Monsieur Palomar au volant

[18] Le compte rendu du livre paru chez Plon la même année a été publié dans *La Repubblica* le 15 juillet 1983 et repris dans *Saggi,* vol. 2, *op. cit.*, p. 2067-2076, sous le titre « *Lo sguardo da lontano* di Claude Lévi-Strauss ».

[19] Torino, Einaudi, 1967. Le récit « L'inseguimento » avait d'abord été publié dans le journal *Il Giorno* en mai de la même année.

[20] Le texte, retrouvé dans les dossiers de Calvino après sa mort, date de 1983 et a été publié pour la première fois dans les éditions complètes Mondadori (*Romanzi e racconti,* vol. 3, *op. cit.*, p. 1159-1163).

est que le premier ne voit que ce qui se passe devant lui alors que le second est muni d'un rétroviseur »[21].

Personnage adepte de l'observation minutieuse, sorte de Monsieur Teste transalpin, Palomar permet à Calvino de conduire un récit qui illustre l'imperfection de la perception visuelle de l'homme, incapable, à la différence de l'animal héraldique, de regarder derrière lui car il possède un champ de vision limité et, par conséquent, une connaissance lacunaire du monde. Le miroir, et en l'occurrence ici le rétroviseur, permet de résoudre ce défaut et de répondre à une angoisse ancestrale : « Qui lui certifie que le monde continue à exister quand il [Palomar] ne le regarde pas ? »[22]. Dans une langue qui imite le style des essais scientifiques mais sans pour autant renoncer à une intertextualité très littéraire (Borges et Montale, entre autres, sont convoqués par Monsieur Palomar), Calvino fait l'éloge de ce petit objet qui, rendant possible la vision simultanée de lieux antagonistes, semble résoudre la question de l'opposition entre vision directe et indirecte, ce qui constitue une « révolution anthropologique fondamentale »[23].

La télévision est elle aussi un objet pourvoyeur d'images *in absentia*. Calvino l'évoque à plusieurs reprises et toujours avec la même intention. Il lui reproche de nourrir une inflation d'images dont le nombre exponentiel finit par rendre délicate la nécessaire distinction entre « l'expérience directe et ce que nous avons vu quelques secondes à la télévision », si bien que « la mémoire est recouverte de couches d'éclats [au sens de morceaux] d'images comme une décharge d'ordures »[24]. Il évoque dans la même page une « pluie ininterrompue d'images », des « nuées d'images », des « bombardements d'images ». On perçoit ici l'amorce d'une apparente contradiction chez Calvino. Pourquoi ce qui était qualifié d'expérience de regard direct à propos du cinéma devient-il son exact contraire quand il s'agit de la télévision ? Et pourquoi dans la conférence intitulée « Rapidità » la vision directe présentée par le biais de la référence à Persée comme étant une source de péril devient-elle une qualité d'écriture ? « Je ne suis pas un amateur de la divagation ; je pourrais dire que je préfère me fier à la ligne droite, espérant qu'elle continue jusqu'à l'infini et qu'elle me rende inatteignable »[25]. La réponse est dans la question : nous sommes passés de la vision directe à la ligne droite, c'est-à-dire que nous avons quitté la dimension visuelle de l'image pour la géométrie du discours littéraire. Deux modalités s'opposent selon Calvino : celle du regard qui possède un lien naturellement direct avec le monde, d'où son danger et la nécessité de le

[21] *Ibid.*, p. 1159.
[22] *Ibid.*, p. 1160.
[23] *Ibid.*
[24] « Visibilità », dans *Lezioni americane, Saggi,* vol. 1, *op. cit.*, p. 707.
[25] *Ibid.*, p. 669.

détourner par des objets conçus à cet effet, et celle de l'écriture qui entretient une relation naturellement intransitive avec le monde. C'est ce qui selon Calvino en constitue la supériorité et rend inutile une dimension supplémentaire de mise à distance qui serait une sorte d'écart au carré : l'écart naturel lié au langage et l'écart stylistique du choix digressif. Dans son célèbre texte théorique de 1962, Calvino avait d'ailleurs défendu l'idée d'un « défi au labyrinthe » que l'on peut considérer dans notre interprétation comme une architecture de lignes brisées qui font obstacle à l'envol de la ligne droite.

La logique de l'écrivain n'épouse donc pas celle du spectateur. Calvino producteur d'images mentales privilégie les formes courtes car elles sont les moins propices à la digression et, pour les mêmes raisons, il fait de la description la clef de voûte de sa cathédrale narrative car elle est pour lui la traduction littéraire naturelle du « regard à l'œuvre ». Ce n'est pas un hasard si dans son Panthéon, pour nous limiter à des auteurs français, se trouvent en bonne place des modèles d'écriture descriptive comme Paul Valéry ou Michel Leiris[26].

Écrire/décrire. Le regard comme propédeutique à l'écriture

Pour Calvino, décrire s'apparente à une opération de transmutation. Il s'agit d'aplatir le relief de ce que l'on voit en l'à-plat de ce que l'on écrit, en limitant le plus possible les effets retardateurs comme les incises, les digressions ou les images superfétatoires. Ainsi, cette présentation de la poubelle dans *La Poubelle agrée* : « La poubelle de cuisine est un seau cylindrique en matière plastique »[27]. Nous avons choisi cet exemple parmi des centaines d'autres pour souligner le fait que, pour Calvino, tout mérite d'être décrit. Objets nobles ou humbles, beaux ou triviaux, en bonne place dans la tradition littéraire ou plus inattendus, tous ont droit à la même promotion par l'écriture. Dans un de ses rares textes autobiographiques, l'écrivain ligure propose une remontée dans son enfance qui éclaircit une vision du monde qui nourrira sa manière de prosateur : le regard comme source même de l'écriture. Le monde se divise entre ce que l'on voit et ce qui est caché, ce qui est au soleil et ce qui est dans l'ombre. Calvino désigne cette distinction fondamentale en employant les

[26] Il considère Paul Valéry comme la « personnalité de notre siècle qui a le mieux défini la poésie comme une tension vers l'exactitude » (conférence « Esattezza » des *Lezioni americane, Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 685). Le compte rendu de la traduction italienne de *Biffures* (Torino, Einaudi, 1979) est l'occasion d'un exercice d'admiration pour un écrivain anthropologue qui définit la vue comme « le plus abstrait de nos sens » (« *Biffures* di Michel Leiris », *Saggi,* vol. 1, *op. cit.*, p. 1333, publié d'abord en janvier 1980 dans *L'Europeo* sous le titre « L'esploratore cancellatore »).

[27] *Romanzi e racconti,* vol. 3, *op. cit.*, p. 59. Le texte était paru, avec le titre en français, dans la revue *Paragone* en février 1977.

termes « aprico » – mot savant désignant le flanc d'une montagne exposé au soleil – et « opaco »[28]. Car, tel Janus, le monde a bien deux faces, l'une n'existant que par l'autre, et il s'offre donc à deux types de regard : « je pourrais définir l'*ubagu* [déformation dialectale de « opaco »] comme l'annonce que le monde que je suis en train de décrire a un envers »[29].

L'envers de la médaille, donc, ou l'autre côté du miroir. Un envers qui devient pour l'écrivain l'élément le plus important car le travail du romancier est de sonder la part d'ombre du monde en laissant au peintre ou au photographe[30] la tâche d'en explorer la part de lumière : « Je sais à présent que le seul monde qui existe est l'opaque et l'*aprico* n'en est que l'envers »[31]. Ou encore : « J'écris du fond de l'opaque, reconstituant la carte d'un *aprico* qui n'est qu'un axiome invérifiable destiné aux calculs de la mémoire »[32]. (D)écrire, c'est donc arpenter inlassablement la surface du monde pour, en elle, décrypter sa profondeur, son « envers ».

Mais la distinction entre les deux faces de l'objet peut s'estomper. Narcisse n'est-il pas mort d'avoir confondu son visage et le reflet de celui-ci ? Cet effacement intervient quand le regardeur oublie qu'il saisit la réalité par le biais de ce que nous avons appelé, à la suite de Calvino, une vision indirecte. Le passage entre l'objet et son image devient alors une noria infinie qui détruit la limite entre vision directe et vision indirecte et qui produit une quête perpétuelle et nécessairement insatisfaite : « c'était l'envers des choses qui m'intriguait, l'envers des maisons, l'envers des jardins […]. Mais lorsque je parvenais à atteindre l'envers, je comprenais que ce que je cherchais était l'envers de l'envers »[33].

Tout se confond, donc, ou plus exactement tout s'équivaut. De ce point de vue, Calvino illustre le célèbre aphorisme de Hofmannsthal qu'il rappelle dans la conférence « Exactitude » de ses *Leçons américaines* : « La profondeur doit être cachée. Où ? À la surface »[34]. Formule qu'on peut considérer comme le précepte déclencheur de tous les récits de *Palomar*. Et c'est précisément là, pour revenir au fil principal de ces quelques réflexions – le regard « à l'œuvre » comme modalité d'une distinction entre le texte et l'image – qu'apparaît pour Calvino la différence essentielle entre l'opération littéraire et l'opération iconographique :

---

[28] « opaque », « opacité ». « Dall'opaco » est d'ailleurs le titre du texte publié en 1971 dans l'ouvrage collectif *Adelphiana* (Torino, Einaudi, 1971), puis dans *Romanzi e racconti,* vol. 3, *op. cit.*, p. 89-101.

[29] *Ibid.*, p. 99.

[30] Rappelons qu'étymologiquement « photographie » signifie « écriture de la lumière ».

[31] « Dall'opaco », *Romanzi* e *racconti,* vol. 3, *op. cit.*, p. 101.

[32] *Ibid.*

[33] « Lo specchio e il bersaglio » (« Le Miroir et la Cible »), *Il Corriere della sera*, 24 décembre 1978, puis *Romanzi e racconti,* vol. 3, *op. cit.* p. 283.

[34] *Saggi,* vol.1, *op. cit.*, p. 693.

> Il est donc naturel qu'une description écrite soit une opération qui distende l'espace dans le temps, à la différence d'un tableau ou plus encore d'une photographie qui concentre le temps en une fraction de seconde jusqu'à le faire disparaître comme si l'espace pouvait exister pour lui-même et se suffire à lui-même[35].

En déplaçant la question de la description sur le terrain de la phénoménologie (la conscience du temps, de l'espace et de leur interaction), Calvino libère l'écrivain du risque d'un enfermement dans des considérations prioritairement structurelles, c'est-à-dire liées à l'agencement du récit, aux règles strictes de la narratologie. C'est d'autant plus à souligner que Calvino, on le sait, est un adepte de l'enchâssement de micro-textes dans une composition dominante et qu'il appliquera le principe du macro-récit à plusieurs reprises, en particulier dans *Marcovaldo* et dans *Le città invisibili.* Ce n'est pas un hasard si l'un de ses auteurs de prédilection est Boccace[36].

Une fois résolue la question de la cohérence et de la mise en ordre de récits autonomes par le recours à une structure d'ensemble, l'écrivain (Boccace, Calvino lui-même) peut se consacrer à la narration d'une histoire, comprise ici comme l'assemblage d'actions et la rencontre de personnages qui n'existent pour le lecteur que dans la mesure où ils sont décrits. La description est bien au cœur du processus d'écriture et les auteurs aimés sont ceux qui acceptent de s'adonner à cet exercice de base de la littérature. Nous en avons déjà cité certains mais l'un d'eux, au regard du nombre de textes que Calvino lui a consacrés, mérite une attention particulière.

Francis Ponge figure au premier rayon de la bibliothèque idéale de Calvino, celui regroupant les maîtres de la description, classiques ou contemporains. Les cahiers de description de l'auteur du *Parti pris des choses* représentent aux yeux de Calvino un modèle d'exactitude et de précision. Dans le texte « Felice tra le cose »[37] (« Heureux parmi les choses »), la démarche du poète français est résumée par une formule précise et efficace : « prendre l'objet le plus humble, le geste le plus quotidien, et tenter de le considérer en dehors de toute habitude de perception, de le décrire en dehors de tout mécanisme verbal galvaudé par l'usage »[38]. Même quand il écrit sur d'autres artistes qui ne sont

---

[35] « Hypothèse de description d'un paysage », *Saggi,* vol. 2, *op. cit.*, p. 2694. Il s'agit d'un texte publié posthume en 1986 dans l'ouvrage collectif *Esplorazioni sulla Via Emilia,* Milano, Feltrinelli.

[36] Voir par exemple « Il libro, i libri », texte d'une conférence tenue à l'Institut italien de Buenos Aires en 1984 (*Saggi,* vol. 2, *op. cit.*, p. 1846-1860) où l'auteur du *Decameron* est présenté comme l'inventeur de ce que Calvino appelle « l'hyper-roman ou roman élevé à la puissance infinie » (*ibid.*, p. 1856). Le cadre du récit « comme la scène du théâtre classique, doit rester générique, image de l'espace idéal où les histoires prennent corps » (dans « Cominciare e finire », *op. cit.*, p. 744).

[37] *Corriere della sera*, 29 juillet 1979, puis dans *Saggi,* vol. 1, *op. cit.*, p. 1401-1407.

[38] *Ibid.*, p. 1401.

pas écrivains, comme le peintre Domenico Gnoli[39], Calvino « fait » du Ponge, c'est-à-dire qu'il vise l'épuisement de la matière par la description exhaustive de l'objet, qu'il s'agisse en l'occurrence de l'image d'une chaussure de femme, d'une chemise d'homme, d'un oreiller ou encore d'un bouton, objet humble mais à la forme parfaite qui aurait tout à fait sa place dans le magasin des choses banales de Ponge.

Dans ce texte, Calvino suit ses propres recommandations, exprimées dans la conférence « Visibilité » des *Leçons américaines.* Partant d'une image, il aboutit à un texte. L'adjonction d'un niveau supplémentaire (la description d'un tableau) nous permet de parler de vision indirecte puisque le lecteur est face non pas à l'objet ni même à l'image de cet objet mais à la « description d'une description », pour reprendre un célèbre titre pasolinien[40]. Comme Ponge, Calvino se livre à des exercices de description et en conclut que certaines choses sont plus délicates à représenter car elles ne sont pas anthropomorphes : « Bref, décrire une chemise est difficile : sa forme n'a aucun rapport avec l'homme […]. Qui tente de donner d'un oreiller une description objective échoue inévitablement »[41]. Constat d'échec qui nous semble davantage un hommage à Ponge, qui réussit à échapper à cette aporie, qu'un renoncement définitif et sans appel.

Ce que Calvino apprécie surtout chez le poète français, c'est que son travail littéraire prend tout son sens justement parce que les objets qu'il décrit s'organisent en un projet qui a la description pour moyen et la mise en ordre pour finalité. Ce qui compte, pour reprendre une autre formule de Ponge, c'est qu'une mère chatte puisse y retrouver ses petits. Décrire, opération considérée, on l'a vu, comme l'aboutissement naturel du « voir » pour l'écrivain, c'est alors s'attacher à faire surgir sur la page une spécificité qui ne prend toute sa mesure que parce qu'elle s'insère dans une série. En d'autres termes, le livre, plus qu'à un lien tautologique avec la bibliothèque, renvoie au musée.

[39] « Quattro studi dal vero [d'après nature] alla maniera di Domenico Gnoli », *FMR*, mai 1983, puis *Romanzi e racconti,* vol. 3, *op. cit.*, p. 422-429.
[40] *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.
[41] *Ibid.*, p.427 et 429.

Regarder/re-garder. Le regard comme mise en place d'une connaissance muséale du monde

On connait la passion de Calvino pour les musées, les expositions et les collections. En 1984 il publie chez Garzanti le livre *Collezione di sabbia* qui réunit différents articles écrits pour des quotidiens italiens. Beaucoup d'entre eux sont en fait des comptes rendus d'expositions parisiennes qui permettent à l'écrivain d'assouvir sa passion des objets regardés mais aussi agencés et ordonnés. Il s'agit toujours de musées réels mais ils sont pour lui l'antichambre d'un « musée imaginaire ».

Nous retrouvons dans les articles réunis dans *Collezione di sabbia* le processus déjà évoqué, processus qui prend dans la structure muséale tout son sens : l'objet est observé, décrit pour lui-même puis en fonction des rapports qui l'unissent à la collection (série) dans laquelle il trouve sa place. C'est le lien de contiguïté entre l'objet et la série, lien perçu d'abord par le regard, qui transforme l'image singulière en imagination, comprise ici comme le déroulement d'un récit reliant entre elles des images particulières[42]. Le musée propose à la fois une connaissance de l'objet (c'est lui qui est mis en valeur, lui qui fait image) et une connaissance de la série : la disposition des objets, voulue par le conservateur, l'ordre choisi, qu'il soit thématique ou chronologique, produit un sens et donc un savoir qui transcende la somme des connaissances attachées à chacune des pièces prises individuellement. Le regard, dans le musée, fait office de jonction. Il permet le passage entre l'image visuelle, nécessairement singulière, et l'image mentale (l'imagination).

Traduit en texte, car pour un écrivain il n'y a pas d'image sans promesse de récit[43], cela donne chez Calvino les récits de Monsieur *Palomar*, personnage qui est l'archétype du contemplateur-descripteur. Comme nous le rappelle Calvino lui-même, son patronyme a pour origine « le plus grand télescope du monde, en Californie »[44]. Onomastique signifiante, comme souvent chez l'écrivain italien, et même redondante dans le cas présent puisque le personnage possède la faculté de voir « plus loin que les autres »[45] et qu'il

[42] La distinction que Barthes propose dans *La Chambre claire* (Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma/Seuil, 1980, traduction italienne : *La camera chiara,* Torino, Einaudi, 1980) entre *Mathesis singularis* et *Mathesis universalis* nous semble opératoire. Sur les rapports entre Calvino et Barthes, *cf.* V. d'Orlando, « La Tentation du refus : Italo Calvino et la photographie », dans *La Plume et le Crayon*. *Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, *Italies* n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2012.

[43] C'est la thèse de *La Chambre claire* de Barthes mais c'est aussi le principe de mise en route de nombreux récits du XX^e^ siècle. Pensons au *Suzanne et Louise* d'Hervé Guibert (Paris, Gallimard, 2005). Dans le domaine italien, Epifanio Ajello a récemment proposé une synthèse de cette question : *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana,* Pisa, TES, 2009.

[44] « Il signor Mohole », texte que Calvino n'a pas inclus dans le recueil général et qui a été publié pour la première fois dans *Romanzi e racconti,* vol. 3, *op. cit.*, p. 1168-1173. Notre citation se trouve p. 1168.

[45] *Ibid.*

applique ce don à des choses aussi différentes qu'un « pré infini », des « étoiles », « la lune l'après-midi » ou « l'univers comme miroir ». Autant d'objets appréhendés par le regard télescopique de notre héros. Mais dans d'autres aventures visuelles, ce qui est observé est beaucoup plus proche : le ventre d'un gecko, un kilo et demi de graisse d'oie, une pantoufle dépareillée. Ce n'est pas tant ce qu'on regarde qui compte, c'est le regard lui-même, le regard considéré comme la source première d'une connaissance qui prend la forme de la classification et suit la voie utopique de l'exhaustivité.

Le principe taxinomique peut alors s'appliquer à toute sorte d'objets et Monsieur Palomar, par exemple, se délecte d'une visite synesthésique dans une boutique parisienne élevée au rang de « musée des fromages »[46]. Le récit offre des descriptions qui légitiment l'image du titre et donnent au lecteur la sensation de visiter un cabinet de curiosités. Il y est question de fromages « conservés […] dans de petits récipients en verre », d'« exposition d'exemplaires des spécialités les plus insolites et les plus disparates », de « documentation », d'« enseignes » (on pourrait presque traduire le mot « insegna » par « cartel ») avec des « adjectifs archaïques », de « conservation de l'héritage d'un savoir accumulé par une civilisation à travers son histoire et sa géographie »[47]. Au-delà de l'humour de contraste entre la solennité d'un musée et la dimension prosaïque des fromages, le récit permet à Calvino d'appliquer à sa manière la leçon de Flaubert : « Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps ». Calvino proposera d'ailleurs sa version de la formule flaubertienne : « il suffit de regarder quelque chose avec attention pour que s'ouvrent des perspectives sans limites. Même un bouton peut contenir l'univers »[48].

Métaphoriquement Monsieur Palomar se transforme en différents objets visuels. Outre le télescope qui le définit sur le plan de l'onomastique, ses différents moyens d'observer le monde, depuis l'extension infinie de l'univers jusqu'aux plus petits détails de son environnement quotidien, le rapprochent d'instruments d'optique qui sont récurrents dans l'œuvre de Calvino et qui constituent les pièces d'un palais de la découverte idéal : longue-vue, lunette astronomique, microscope, caméra pour le cinéma ou pour la télévision (la langue italienne distingue la *cinepresa* et la *telecamera*), kaléidoscope, vidéo, loupe[49], sans parler de la télévision et du rétroviseur déjà évoqués.

---

[46] Titre d'un récit de la section « Palomar fait les courses », *Romanzi e racconti,* vol. 2, *op. cit.*, p. 933-936.

[47] *Ibid.*

[48] « Il signor Mohole », *op. cit.*, p. 1168. On remarquera que le bouton du peintre Gnoli revient dans la bouche de Monsieur Palomar, confirmation inattendue du principe de porosité calvinienne entre image et texte.

[49] Un repérage systématique reste à faire. Nous indiquons ici quelques exemples de présence de ces objets dans les textes fictionnels de Calvino. Respectivement *Il sentiero dei nidi di ragno* (*Romanzi e racconti*, vol. 1, *op. cit.*, p. 98) ; *Il barone rampante* (*ibid.*, p. 587) ; « Le notti dell'UNPA », dans *Ultimo viene il corvo* (*ibid.*,

Dans tous les cas, voir (directement ou par le truchement d'objets) permet de nommer et nommer permet de ranger selon la séquence immuable : voir, décrire, ordonner. Cet enchaînement n'est sans doute pas l'apanage de Calvino[50]. Il est peut-être la conséquence d'une vocation forgée durant l'enfance quand le jeune Italo accompagnait son père professeur de botanique : « il [son père] ne voyait du monde que les plantes et ce qui se rapportait aux plantes, et il disait à haute voix le nom de chaque plante, dans ce latin absurde des botanistes, ainsi que le lieu d'où elles provenaient »[51]. Voir, nommer, voyager à travers l'exotisme de la langue et de la géographie. Mais aussi, implicitement, ranger dans des herbiers puis, pour l'enfant rêvant d'autres ordres que celui du monde végétal, dans des bibliothèques et des musées.

Au terme de ces quelques remarques portant sur le danger potentiel d'un certain type de vision, sur le lien entre la description et l'écriture, sur le regard comme mise en ordre dans une finalité heuristique, on peut tenter de répondre à une question sous-jacente : quelle est la fonction première de l'écriture pour Calvino ?

La littérature constitue pour lui le meilleur moyen d'aiguiser son regard car c'est par le regard que s'effectue le passage entre monde non écrit et monde écrit :

> Qu'est-ce que je cherchais du regard dans les recoins mal éclairés de la nuit […] si ce n'est la page à tourner pour pénétrer dans un monde où tous les mots et les images deviennent vrais, présents, une expérience qui soit mienne et non plus l'écho de l'écho d'un écho[52].

---

p. 532) ; *Sotto il sole giaguaro* (*Romanzi e racconti,* vol. 3, *op. cit*., p. 148) ; « La decapitazione dei capi » (*ibid*., p. 248) ; « L'incendio della casa abominevole » (*ibid*., p. 322) ; « Allez hop » (*ibid*., p. 680) ; « La lente d'ingrandimento » (*ibid.*, p. 999).

[50] On pense naturellement à Georges Perec dont Calvino est devenu l'ami après sa fréquentation assidue de l'Oulipo, lors de ses années parisiennes. Il lui a consacré plusieurs textes dont le plus important a été rédigé à l'occasion de la parution chez l'éditeur Rizzoli de la traduction en italien de *La Vie mode d'emploi* (« Perec e il salto del cavallo », *La Repubblica*, 16 mai 1984, puis *Saggi,* vol. 2, *op. cit*., p. 1393-1400, sous le titre « Perec, *La vita istruzioni per l'uso* »). Nous n'en citerons qu'un court passage qui a le mérite de mettre l'accent sur une des principales raisons de cette affinité intellectuelle : « Le démon de la collectionnite plane en permanence dans les pages de Perec […]. Pourtant il n'était pas collectionneur dans la vie, si ce n'est de mots, de savoirs, de souvenirs ; l'exactitude terminologique était sa manière de posséder, il ne recueillait que ce qui fait l'unicité d'un fait, d'une personne ou d'une chose. Personne plus que lui n'était immunisé contre la pire des plaies de l'écriture d'aujourd'hui : les généralités » (*ibid.*, p. 1398). Comment ne pas voir dans cet hommage une manière d'autoportrait déguisé ?

[51] *La strada di San Giovanni,* « Questo e altro », 1962, puis dans *Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.*, p. 9.

[52] *La strada di San Giovanni, ibid*., p. 11.

Car le mot « relie la trace visible à la chose invisible »[53]. C'est bien d'un lien qu'il s'agit, et d'une dépendance qui fonctionne dans les deux sens − du visible à l'invisible et de l'invisible au visible − car ce que l'on voit contient ce qui est caché de même que l'infini qui échappe au regard ne peut être saisi que parce qu'il est contenu dans des cadres qui en délimitent l'extension et le rendent donc visible physiologiquement et mentalement. Ce qui est en dehors du cadre n'est pas vu mais imaginé. La littérature est pour Calvino une façon de cadrer l'infini et d'ordonner le chaos.

Comme il l'écrit dans une étude consacrée au peintre Leonardo Cremonini et à ses célèbres tableaux de fenêtres, à l'aide de références implicites à Leopardi, le poète du regard tant admiré par notre auteur − Leopardi qu'on devine, bien qu'il ne soit pas cité dans ce texte, dans la description d'une « haie de genêts » (« siepe di ginestre »), formule qui concentre deux mots-clés des deux plus célèbres poèmes du poète, *L'infinito* et *La ginestra* −: « l'illimité n'existe que dans la mesure où il existe une cage pour le contenir »[54].

Traduit dans les termes de la problématique de notre réflexion, la formule peut être rendue ainsi : la vision d'un objet particulier, directe ou filtrée par une image, est la source et la condition de la description du monde non écrit. Elle est indispensable pour que se déploie, se « désencage », l'imagination. L'image mentale ainsi créée est à l'origine du monde écrit.

[53] « Esattezza », *Lezioni americane, Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 694.

[54] « Il ricordo è bendato », *Cremonini,* Casalecchio di Reno, Grafis edizioni, 1984, puis dans *Romanzi e racconti*, *op. cit.*, p. 433.